Capítulo I - El Canto Popular Uruguayo
INFORME PUBLICADO EN
*París, Francia en edición artesanal distribuída en las colonias europeas de refugiados uruguayos (enero - febrero de l984).
*Malmö, Suecia, en La Revista del SUR Nº3 (abril 1984)
*La Habana,Cuba, en el Boletín Nº 105 de la revis- ta Casa de las Américas (l985).

EL CANTO POPULAR URUGUAYO

Una nueva generación de cantores asume un papel de relevancia dentro de la resistencia del pueblo uruguayo frente al gobierno militar. El CANTO POPULAR configura una fervorosa respuesta de la población uruguaya frente al sistemático avasallamiento de la libertad de expresión practicado por el régimen de facto imperante en el Uruguay desde hace más de diez años.

Antecedentes

La canción popular de intervención o "canto popular", como se le llama, ostenta en el Uruguay una larga trayectoria que se remonta, tal vez, a los tiempos de la lucha emancipista contra el poder colonial (siglo 19) y está basado en la costumbre de describir, mediante el canto, las diferentes facetas de la vida y epopeya del pueblo.

Así se van narrando vivencias colectivas o individuales, pero generalmente ligadas al sentir colectivo, a través de un tipo de canción en muchos casos evolutiva, de basamento artístico y creativo, y que cuenta en todos los casos con un profundo sentido humanista y solidario. De ello dan fe los cantantes populares que es posible ver hoy mismo trasegando el mundo, en situación de exilio.

Daniel Viglietti, Héctor Numa Moraes, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, José Carbajal, Aníbal Sampayo, Marcos Velázquez, son sólo algunos nombres de tantos representantes de la cultura que por su condición contestataria frenteb al autoritarismo, debieron abandonar el país en los albores del régimen de facto.

Actualidad: preguntas

Ahora bien: ¿qué pasa hoy, dentro del Uruguay dentro de ése rubro de la cultura? ¿Cuáles son las consecuencias que produjo el exilio de cantores? ¿La arremetida del régimen contra la cultura y sus representantes supuso un daño irreversible? ¿Supuso ello la liquidación o el olvido público de un estilo de expresión popular? ¿Las nuevas generaciones desconocen la existencia de los prohibidos? ¿Se logró impedir que la canción popular se siguiera desarrollando? ¿El espacio dejado por los artistas prohibidos fue finalmente ocupado por los artistas propuestos por el régimen (Jorge Villalba, Los Nocheros, Los Boyeros, Ariel Cabrera Rijo, etc.) o por la música extranjera? A todas estas interrogantes podemos hoy responder francamente que NO.

Pero vayamos por partes

A principios de la década del 1970 toda una generación de cantores populares opta por el exilio. La persecusión ideológica y la supresión de libertad no dejan mayor alternativa

a los que han puesto su condición artística notoriamente al servicio de las reivindicaciones populares.

En 1973 una junta militar ocupa el poder y en 1974 la capital uruguaya pasa de una abundancia a una escasez casi total de música popular. El terrorismo de estado disgrega al público y convierte a Montevideo, principal centro de difusión cultural, en una ciudad en penumbras.

Los músicos que son tolerados, o deciden permanecer en el país, poseen cartel de escasa relevancia. No han tenido, por el momento, mayor incidencia. La censura previa no existe aún, pero ésta se oficializará años después. Sin embargo el clima de supresión de libertades que se vive, dará lugar a la autocensura, y ésta a nuevas formas de lenguaje. El cantor popular, consciente de su rol social, no puede dejar de decir. Pero debe encontrar otras palabras. Este proceso, y el propio proceso de maduración de los nuevos cantantes tomará su tiempo.

1977 es unánimemente considerado como el año del resurgimiento de la canción popular. Nombres como CARLOS BENAVÍDES, EDUARDO DARNAUCHANS, CARLOS MARÍA FOSSATTI, LOS QUE IBAN CANTANDO (Lazaroff-Bonaldi-Trochón-Da Silveira), UNIVERSO, LOS EDUARDOS, y CONTRAVIENTO, ya poseedores de una trayectoria dentro de la música, son los que dan los primeros pasos serios para el relanzamiento de una canción popular a la que le tocaría jugar una papel particular dentro de la resistencia visible del pueblo uruguayo.

Los espectáculos

Éstos, al principio de 1977, psan por una breve etapa de desarrollo en peñas juveniles y Cafés Teatro para luego instalarse por largas temporadas en salas teatrales. Allí la preocupación fundamental estriba en dos cosas: prolijidad profesional en el montaje de los espectáculos y prolongar la permanencia en cartel para crear la corriente de público. Para lo primero se echa mano de directores de teatro, escenógrafos, iluminadores, tramas argumentales, y todo ello redunda en un avance de la calidad. Para lo segundo, es el trabajo artesanal de propaganda de los propios intérpretes y el boca a boca del público que asiste , lo que logra resultados sorprendentes: en 1977 LOS QUE IBAN CANTANDO presentan cuarenta veces un mismo espectáculo en el Teatro Circular. Algo similar ocurre en La Cava con UNIVERSO, los BENAVÍDES, y LARBANOIS-LAGOS (Los Eduardos). Paralelamente, a partir de 1978 comienzan los festivales en los pabellones deportivos. El Canto Popular retoma el Palacio Peñarol, emblemático estadio cerrado para 5.500 espectadores. De ahí en más, la canción popular recupera los grandes predios al aire libre (canchas de fútbol, playas, lugares de recreo), llegando a fines de 1983 al Estadio Centenario, frente a 15.000 espectadores. En 1982 se había logrado hacer el primer recital en un estadio cerado, con un sólo número musical: LOS QUE IBAN CANTANDO, en el Club Atenas. En 1983, harían lo propio CANCIONES PARA NO DORMIR LA SIESTA, RUMBO, UNIVERSO y LOS ZUCARÁ. La mayor afluencia de público para un sólo número musical corresponde a CANCIONES PARA NO DORMIR LA SIESTA y su versión de Los derechos del niño en coordinación con CX30 La Radio y Unicef (Palacio Peñarol, 7/8/83, 11.000 personas).

De esta forma, el Canto Popular, edemás de una función de defensa de la cultura, fue cumpliendo una doble función social: la de posibilitar el rencuentro de las prsonas,

brindando además un canal para la expresión del sentir colectivo, particulrmente en los momentos en que el régimen más fomentó el individualismo, la falta de confianza mutua, y más conculcó el derecho de expresión y de reunión política.

El público

En 1977 no había público para el Canto Popular. Era preciso crearlo. Y también lograr la creación de códigos de comunicación diferentes a los establecidos por la generación de la canción protesta existente hasta 1973.

La imposibilidad de un lenguaje directo hacía necesaria la supervivencia de la canción a través de formas novedosas y creativas en el decir. Poco tardó el público en convertirse en experto para descifrar el mensaje entrelíneas, desmenuzando frase a frase cada canción, en la búsqueda , hasta exagerada, del doble sentido.

Sumando unidades, luego centenares y finalmente miles, personas de todas la edades concurren al Canto Popular,. Que originado en las capas medias logró acumular méritos para convertirse en el portavoz cultural de organizaciones de trabajadores y estudiantes. Miles de personas desbordan estadios, cantan, bailan y apuestan por la libertad y la alegría.

Últimamente el apoyo del público se ha vuelto indiscriminado hacia todos los integrantes del Canto Popular, pasando incluso por enciama de valores estéticos, creativos o estilísticos. El público ya aplaude la actitud política del artista, su condición insobornable. Y no es que el Canto Popular carezca de basamento artístico o que el público haya perdido la capacidad de discernimiento entre valores transitorios o perdurables. El sentido práctico que suele tener el pueblo, hizo que esta decantación quedara sencillamente pospuesta. Porque las urgencias del momento no pasan por determinar los valores artísticos de tal o cual señor, sino por manifestarse contra el régimen.

La censura

La censura de música popular, en Uruguay, se ha manifestado hasta ahora de manera diversa. Ella afecta a personas, canciones, espectáculos, difusión pública y registros fonográficos. La censura se ejerce por escrito, o bien por comunicación verbal, y sus criterios varían según los departamentos (1). Existe una lista de cantantes cuya difusión como autores o intérpretes no está permitida. Ella ha ido variando en el tiempo, contando con nombre como JOAN MANUEL SERRAT, MERCEDES SOSA, VIOLETA PARRA, etc. y los nuestros, claro. De ésta, son sólo cuatro los nombres que la integran en la actualidad (l984): VIGLIETTI, ZITARROSA, NUMA MORAES y SAMPAYO. Recientemente se desproscribió la difusión y venta de LOS OLIMAREÑOS.

Para los espectáculos, el control se ejerce a través de la Oficina de Actos Públicos de Jefatura de Policia, siendo obligatoria en cada caso, la presentación de todas la letras, nombre de los participantes, domicilio, documentación y fines económicos del espectáculo, así como una detallada relación de los costos de producción y afluencia estimativa de público. Con diez días de antelación, al cabo de los cuales, esa misma oficina contesta favorablemente o no, prohibiendo músicos, textos, o el espectáculo

entero. El hecho de que un espectáculo sea autorizado en una ciudad, no implica necesariamente que lo sea en otra, quedando esto librado al jerarca responsable en cada caso.

Entre los nuevos existen intérpretes que han estado prohibidos por largos períodos (CARLOS BENAVÍDES, EDUARDO DARNAUCHANS, EDUARDO LARBANOIS, DANIEL MAGNONE, HUGO TROVA, y otros). Actualmente son escasas las prohibiciones en Montevideo, aunque en el interior del país se han suprimido espectáculos enteros, con el consiguiente perjuicio para sus organizadores y configurando además un flagrante atentado al derecho al trabajo.

El anecdotario de la censura es extenso. En todos los casos el público se solidariza con los ausentes y la falta de un cantor es de inmediato sustituída por el resto de los participantes, con el beneplácito de la concurrencia. LOS OLIMAREÑOS, recientemente autorizados para la difusión, no lo fueron, sin embargo en Treinta y Tres, su lugar de origen, procediéndose a la incautación de sus materiales fonográficos ya en vías de venta.

Los resultados de la censura han sido posiblemente contrarios a sus fines: 1º) frente a la decena de cantores en situación de exilio o alejamiento, han surgido cerca de 180 nuevos intérpretes afectados al quehacer de la música popular (cantantes, instrumentista, compositores de diversa jerarquía, etc.); 2º) el control sobre los textos no hizo sino promover la creatividad, estimulando la inteligencia de letristas y compositores, agudizando la capacidad de comprensión y análisis por parte del oyente; 3º) el repertorio de los prohibidos ha sido reconstruído y cantado por los demás intérpretes para que no haya olvido; 4º) en todos los casos, los censurados han resultado enormemente prestigiados a causa de su situación, más allá incluso de sus méritos artísticos.

Surge, entonces, la pregunta que es habitual frente a este tipo de regímenes: Y todo esto ¿PARA QUÉ?

Los medios de difusión

En esta nueva etapa, el Canto Popular ha contado con una creciente repercusión en la prensa escrita. Por cierto, la prensa que permanece intacta desde 1973, es la que tradicionalmente responde a los intereses del gobierno, sistema y partidos de la burguesía. Vale decir, la prensa de derecha. Sin embargo, en las páginas referidas a música, el Canto Popular contó tempranamente con entusiastas y simpatizantes auténticos, confirmando así la existencia de contradicciones en la composición de ése y otros medios informativos.

Fue así posible ir observando críticas, información, comentarios sobre discos y espectáculos en todos los diarios capitalinos. Comentarios normalmente realizados por gente bien intencionada y en algún caso incluso por personal debidamente formado para el ejercicio del análisis musical.

Los semanarios surgidos últimamente, de franca oposición al régimen, fueron los primeros en mencionar el tema de censura y prohibiciones.

En Montevideo, hay cerca de veinte emisoras radiales y cuatro canales de televisión para un solo millón de personas. En los 18 departamentos restantes hay radios con programación local y una red tripartita de TV formada por los canales privados.

Algunas emisoras capitalinas estuvieron abiertas desde el comienzo al Canto Popular (CX30 La Radio) y no fue sino hasta la aparición de los primeros discos cuando la nueva canción empezó a ser difundida, logrando con los años ocupar espacios significativos, incluso en las emisoras oficiales (CX26, CX38), lo que alguna vez costó a sus conductores de programas algún llamado de atención o su expulsión lisa y llana.

También el Canto Popular ha contado con detractores furibundos que, infructuosamente han procurado desprestigiar de manera sutil o abierta la imagen de los cantantes (ej.: J.A.Zúñiga de "El Dia" o J.R.Solares de "El Diario").

Hoy hay cerca de 15 programas radiales que difunden el Canto Popular de manera diversa, dentro de una radiodifusión mayormente extranjerizante, pero cada vez más molesta con el régimen.

La televisión uruguaya ha sido desde siempre y al igual que sus hermanas sudamericanas, una herramienta de penetración ideológica del imperialismo norteamericano. El temor a la censura o la afinidad con el gobierno, convierten a la TV privada en un bloque homogéneo e impenetrable para el Canto Popular hasta 1982, año en que fue posible ir advirtiendo la presencia de cantantes progresistas en las pantallas.. Dos razones para ello: la popularidad creciente del Canto Popular, que abarrotaba estadios, teatros y lo que fuera, y el derrumbe irreversible del gobierno militar y su pérdida de credibilidad.

El Canal 10 se erigió en defensor de la canción popular, mechando intérpretes en la programación, fortaleciendo inteligentemente su imagen, y , como quien dice, comprando futuro. Los canales 4 y 12 han mantendo hasta 1983 una tesitura francamente reaccionaria y colonial respecto a las manifestaciones artísticas. Han sido más oficialistas que el propio canal estatal que sí difundió Canto Popular, aunque no a título oficial, claro. Los cantantes tampoco lo habrían aceptado.

La crítica - los críticos

Desde un principio, el Canto Popular y sus espectáculos fueron punto de mira de una crítica generalmente bien intencionada. Ësta se desarrolla desde las páginas de diarios y revistas o radios y son numerosas las personas que la ejercen, con el fin de aproximar el público al fenómeno.

Sin embargo no existe una crítica especializada. En la mayoría de los casos la ejercen críticos de cine y otras disciplinas, o simplemente diletantes de la música que no tienen la más mínima relación operativa con aquello sobre lo que están escribiendo.

Prácticamente sobran los dedos de una mano para contar los comentaristas de música popular que se han peocupado seriamente por capacitarse para ejercer el análisis musical tal cual lo requiere un fenómeno de tanta variedad, creatividad y riqueza como lo es la canción popular.

Canto creativo - canto comercial

Muchas veces se ha hablado en círculos intelectuales de la co-existencia o enfrentamiento de dos corrientes: canto urbano - canto rural.

Falsa dicotomía, ya que el Canto Popular en un amplísimo abanico estilístico que se ha desarrollado en Montevideo, que ha sido su plataforma de lanzamiento hacia el resto del país, por la sencilla razón de que en Montevideo las posibilidades de comunicación están más desarrolladas, porque allí está el grueso del público, las fábricas de discos, los estudios de grabación y editoriales discográficas. La mayoría de los cantantes pasa a vivir en Montevideo por esa causa. Esto ha hecho que la intercomunicación entre los diferentes estilos redunde en mutuas influencias, siendo difícil determinar fronteras.

Acaso la única dicotomía posible estriba en la creatividad, en la innovación, en el intento de aportar nuevos elementos, frente al manejo de fórmulas o estilos ya impuestos por la generación anterior. En 1977 aparecen LOS QUE IBAN CANTANDO, y luego MONTRESVIDEO, LEO MASLÍAH, RUBEN OLIVERA , y RUMBO como portadores de una canción que procura nuevas soluciones expresivas, producto de intensa investigación sonora, arreglística y compositiva. Se arriesga a intentar un paso más allá, sin romper por ello con la tradición precedente. Se afirma tácitamente que el mejor homenaje hacia los músicos ausentes es hacer evolucionar la canción como ellos lo procuraron en su momento.

Paralelamente se desarrolla otro tipo de canción menos arriesgada en su enfoque creativo, que se mueve sobre la base de resultados ya conocidos, explotando un tanto la necesidad pública de escuchar las voces de los que no están. Surgen cantantes y canciones cuya interpretación recuerda en mucho las voces de Zitarrosa o Los Olimareños, recuperándose en buena medida el repertorio de éstos, lo cual logra gran efecto en el público.

Empresas, empresarios

Lo que no pudo el régimen ¿lo podrá el sistema?

Durante 7 años el Canto Popular se las ingenió para ir ganando espacios. Postura digna y honradez han sido los factores incuestionables que le han dado un lugar en el corazón del pueblo. Muchos han sido los obstáculos que ha ido sorteando el cantor para imponerse: la censura y las prohibiciones; la falta de recursos económicos para su promoción frente al incesante bombardeo seudocultural realizado, ése sí, con toda comodidad desde los medios de difusión; una industria discográfica deficiente que arruinó la myoría de los trabajos; carencia de tecnología para hacer llegar el mensaje en condiciones de mínima calidad; el vacío hecho por los grandes medios de comunicación, etc.

Pero la canción no se arredró, logró en las más adversas condiciones, edificar un público participativo y sensible.

A partir de las grandes concentraciones de público nuevo personajes empezarían a hacer sentir su presencia en torno al fenómeno: los empresarios. Los fabricantes de

espectáculos, los fabricantes de discos, los fabricantes de artistas y de rankings de popularidad...

Recientemente, la CÁMARA URUGUAYA DEL DISCO creó la imposición del "Disco de Oro" y "Disco de Platino" para el Canto Popular inyectando así un considerable afán de competencia a un campo en el que por su condición cultural no debería haberla.

También el empresario ha sabido inculcar a algunos artistas la necesidad de vender, para mantener un determinado status o su permanencia dentro de la empresa, creándole así otra necesidad: la de grabar discos fácilmente comerciables, a base de hits ya impuestos por artistas internacionales, cover versions de los hits del canto popular, o simplemente canciones de fácil escucha. Todo ello, claro está, actuando en franco desmedro de la creatividad y del aporte de nuevas composiciones, que es lo que justamente se requiere para que el movimiento continúe su senda renovadora y no se esclerose.

La institución de concursos nacionales de Canto Popular haciendo grabar prematuramente a sus ganadores, tampoco parece favorecer una auténtica maduración de los jóvenes valores.

La reciente re-entrada en escena del rock local, impulsado por figuras prestigiosas y caracterizadas aparece como otro factor peligroso, ya que de generalizarse el fenómeno, se correrá el riesgo de que las empresas comerciales se las ingenien como siempre para vaciarlo de contenido, perpetuando sólo lo superficial de esa manifestación : ruido y decibeles.

Así pues, para conservar su esencia, el Canto Popular deberá enfrentar un panorama difícil en los próximos años. Tal vez sus más claras opciones esttén cifradas en la unidad de todos sus participantes. Ësta ha tenido su primera manifestación seria en la reciente constitución de un gremio de músicos populares que permitirá a sus miembros obrar de manera orgánica ante cualquier situación.

Esta unidad es, en fin , el lógico reflejo de otra unidad mucho más grande: la del pueblo uruguayo, un pueblo inteligente que crece día a día en dignidad y estatura solidaria.

Algunos nombres que empezaron a cobrar importancia desde 1977, dentro del Canto Popular.

SOLISTAS
Tabaré Arapí, Carlos Benavídes, Jorge Bonaldi, Fernando Cabrera, Santiago Chalar, Eduardo Darnauchans, Juan José de Mello, Jorge Di Pólito, Dino, Jorge Do Prado, Pablo Estramín, Cristina Fernández, Carlos Marís Fossatti, Jorge Galemire, Abel García, Mariana García Vigil, Julio Julián, Ricardo Lattaro, Jorge Lazaroff, Aníbal López, Daniel Magnone, Estela Magnone, Marina Martínez, Leo Maslíah, Julio Mora, Rubén Olivera, Juan Peyrou, Daniel Placenza, Cecilia Prato, Jorge Reyes, Omar Romano, Vera Sienra, Pippo Spera, Luis Trochón, Hugo Trova, Miguel Tuala.

Esporádicamente relacionados con el Canto Popular, por hallarse radicados en el extranjero, pero contando con gran aceptación y difusión pública: Ruben Rada, Jaime Roos, Daniel Amaro.

DÚOS
Encuentro, Los Hacheros, Larbanois- Carrero, Pareceres, Los Peyrou, Rodríguez Viera-Javier Silvera, Surcos, Tacuruses, Wáshington Carrasco-Cristina Fernández, Los Zucará.

GRUPOS O ESPECTÁCULOS
Baldío, Barcarola, Canciones para no dormir la siesta, Cantaliso, Cantar de todos, Contraviento, Los del Pueblo, Los que iban cantando, Montresvideo, Rumbo, Travesía, Universo.

Entre 1977 y 1983, los intérpretes arriba mencionados grabaron aproximadamente más de 170 discos Larga Duración

Madrid,ene./feb. 1984

Capítulo II - Alegría y Consumo
INFORME PUBLICADO EN
* Revista "La del Taller" Nº 3 Montevideo, abril/mayo, 1985

Creo que la estupidez llegó a un nivel francamente alto cuando en algún momento alguien dijo, -incluso apoyado por algún medio de difusión- que era necesario hacer "canciones alegres". Porque, al parecer, ya bastantes problemas teníamos para ponernos a hacer pucheritos por una canción. Porque , al parecer, eso de emocionarse es de gente triste. Porque, al parecer, el dar rienda suelta a la sensibilidad frente a un hecho artístico profundo, es cosa de viejos aburridos. Y claro está, "nosotros somos jóvenes y tenemos que ser alegres" (textual).

Y divertidos.

Seguro.

Como si la pérdida o recuperación de algo tan importante como la alegría dependiera sencillamente de la fabricación en serie de cierto tipo de canciones.

Como si el arte pudiera ser triste o alegre. Pavadita de simplismos ¿no?.

Tiene lugar entonces el nacimiento de una suerte de "alegría militante" (...tenemos que ser alegres...), (eso sí, la auténtica alegría no se divisa ni debajo de las piedras). Y...todo el mundo a mover la colita. Y los piecitos. En los recitales compartidos se ve claramente que empiezan a "triunfar" los más batuqueros. A ver esas palmitas. Candombailes van, murgandombes vienen. La muchachada "progre" de Montevideo, candombea y se "recopa" con sobredosis de barriosur y conventillo en bailes en los que, por cierto, no se divisa un negro ni en cinco leguas a la redonda.
¿Qué? ¿Está mal que la gente baile?
No. Todo ciudadano tiene el inalienable derecho a menear sus partes pudendas cuanto le plazca. Pero también tiene otros derechos, ej.: el de razonar, tan escasamente usufructuado.

Pero nada. Todos contentos y a no preocuparse mucho por desmenuzar lo que nos tocan (aunque lo que nos toquen sea alguna de las partes antedichas), porque no hay

demasiado tiempo para andar desmenuzando nada. "Nosotros no somos músicos y estamos en otra cosa. Nos limitamos a bailar, consumir discos y programas de Canto Popular. El análisis es para los especialistas, gente iniciada. En cambio, para nosotros que no entendemos nada, la música es más bien un acompañamiento, una razón para pasar un rato juntos y bien, y luego cada uno a lo suyo".

Juro que, una miguita perplejo, he escuchado frases como ésa de más de un componente de nuestra bienamada pequeña burguesía radicalizada. Lo juro. Lo juro por la caravanita del Sabalero.
Así que, alegría, alegría y a ver esas palmitas. Y esos tamboriles.

Fenomenal. Llegados a este punto, Michael Jackson se da la mano con nuestras lonjas sureras. Algo así como un encuentro la nada. Porque tanta nada se acumula en un caso como en el otro cuando la alegría se empieza a confundir con el aturdimiento. Luego, dando lo mismo chicha que limonada, bastará que desde el escenario llegue bastante barullo, tamboriles guitarrazos, etc., saturando alguno de nuestros sentidos. He visto últimamente algún recital en el cual el solista acompañado de una guitarra acústica era recibido con una tibieza de aplausos. Pero cuando entraba a sonar "la pesada" (guitarras eléctricas, baterías, etc.) la gente deliraba aunque no entendiera un pito la letra. A lo mejor Ud. también lo vio. No se me haga el sota.
Y otro asunto. Acostumbrados como estamos a permitir la sistemática penetración de nuestra voluntad, a permitir que OTRO piense por nosotros para indicarnos qué debemos comprar, qué debemos hacer, qué no debemos hacer, nuestra juventud también pasa a consumir productos de izquierda. Surgen así los ídolos del canto contestatario, se firman autógrafos, se consume protesta, se consume desexilio , se consume Revolución Cubana, se consume Canto Popular con alegría prefabricada incluída, se consume, se consume, se consume. Luego se gasta y se tira. Y venga otro. Se consume, en fin, lo que gusta, sin pensar demasiado que el gusto colectivo es severamente diseñado siguiendo normas de inducción al consumo.

Se compra lo que está impuesto, también sin pensarlo demasiado. Y creo que ahí está el "quid" del asunto. PENSAR o NO PENSAR.

El sistema bajo el cual vivimos tiende a anular nuestra capacidad de pensar por nosotros mismos. El ojo-apéndice del Hermano Mayor se cuela en nuestras casas, en nuestras existencias, y nos bombardea: COMPRE TAL, BEBA CUAL, FRÓTESE CON ESTO, HAGA GÁRGARAS CON LO OTRO, PÚRGUESE CON AQUELLO, COMPRE EL DISCO DE FULANITO, TENEMOS QUE SER ALEGRES, etc.

Y ya no tenemos que pensar en más nada. Simplemente limitarnos a recibir estímulos. Órdenes. Y luego obrar en consecuencia: casi nunca según nuestra verdadera voluntad. El Canto Popular y su público no han escapado a esto, tal cual se vio que evolucionaban (o involucionaban, más bien) las cosas hacia fines de 1984.

Por otra parte, el desacostumbramiento a pensar conlleva otras atrofias: pérdida de discernimiento, pérdida de opinión, pérdida de selectividad, pérdida de capacidad análisis, pérdida de interés por el análisis. En tales condiciones es fácil llegar a confundir alegría con aturdimiento, emoción con tristeza. En esas condiciones es fácil que alguien nos induzca a aceptar que la música nos pueda traer la alegría, en lugar de ser , como probablemente es, una consecuencia de nuestra idiosincracia.

Por su parte, la alegría, la verdadera alegría, la constante, la que quisiéramos para cada uno de nuestros actos y momentos, ésa, no vendrá por mucho que aquí se cante, se baile o se zapatee, si previamente no se derriba hasta la última de nuestras frustraciones individuales y colectivas.

Ah! Y por favor, mientras tanto, no le andes pidiendo aspirinas a la canción, que la pobrecita no tiene la culpa de nada.

Montevideo, abril,1985

Capítulo III - El malón que viene detrás
INFORME PUBLICADO EN
*Semanario "La Juventud" el 22 de diciembre de 1985 en Montevideo.

Entrevista radial.
El periodista interroga a la cantante Mercedes Sosa.
Le pregunta si conoce algo acerca del Canto Popular Uruguayo.
La cantante responde negativamente, ante lo cual el periodista pasa a derle una explicación suscinta, concreta de "lo que es el Canto Popular Uruguayo".

Le explica que, primero están "los grandes"(a los que supuestamente la Sra Sosa sí conoce) y el Canto Popular vendría a ser algo así como "el malón de cantores que viene detrás".

Interesantísimo seria saber qué quiere decir ese detrás.

¿Detrás en calidad? ¿Detrás en cantidad? ¿Detrás en éxito? ¿Detrás en utilidad? ¿Detrás en importancia histórica? ¿Detrás en propuesta estética? ¿Detrás en nivel artístico? ¿Detrás en creatividad? ¿Detrás en el tiempo? ¿Detrás en el ranking?

Pero ¿ qué querrá decir ese detrás? ¿Estaremos en un hipódromo compitiendo para ganar quién sabe qué carrera?

Si hay un detrás también debe haber un delante, digo yo.

De modo que los músicos que permanecieron en el Uruguay trabajando durante la dictadura, haciendo la resistencia cultural en cada barrio, ciudad o población, en las condiciones más duras - y cuando digo duras estoy diciendo represión y subdesarrollo tecnológico - que conoció artista alguno en este país; llevando la nota esperanzadora en tiempos de desespero; juntando a los vecinos en tiempos de no reunión y violín en bolsa; manteniendo generosamente vivo el recuerdo de los cantores exiliados mientras éstos capitalizaban el prestigio de su condición de represaliados, son ahora "el malón que viene detrás".

Y ¿quién estuvo delante en todos esos temas? ¿Mercedes Sosa, Los Olimareños, Pablo Milanés?

No señor.

Fueron "Los del Canto Popular".

Aquellos a los que este pueblo cuidadosamente entrenado para la veneración formal de monumentos, tan esmeradamente instruído por Montecarlo Tevé Canal 4 y Teledoce Televisora Color, tal vez nunca otorgará el espaldarazo de la inmortalidad.

Y lo más importante. Algunos de los exponentes de la generación de "Canto Popular" abordaron con éxito inéditas propuestas en el plano artístico, rompiendo con la simple recreación nostalgiosa de moldes, avanzando mínimamente, pero avanzando en tiempos de absoluto estancamiento.

Demostrando que el pensamiento se seguía desarrollando igual, pese al fomento de la estupidez y pese a todos los pesares.
Entonces, ¿cuál es el delante y cual es el detrás?

Durante siete años el Canto Popular obró efectivamente como muro de contención frente a la imposición trasnacional de música anglo-norteamericana. Me pregunto en cuántos países bajo regímenes dictatoriales ocurrió lo que ocurrió en el Uruguay con el Canto Popular. ¿En Paraguay? ¿En Chile? ¿En Bolivia? ¿En la Argentina de Charly García sentándose a discutir con Jorge Rafael Videla el enfoque del trabajo cultural dirigido a la juventud ? (y recalco lo de sentarse).

Muchas prisitas hay en echar tierra sobre lo poco que hubo de nuevo en una década. Muchas prisitas hay en olvidar indiscriminadamente. Muchas prisitas hay en cobijarse a la sombra del pasado.

En los Estado Unidos el revival se hizo con automóviles de la década del ¨50.
Aquí las empresas discográficas lo están haciendo con cantores de protesta. Un toque de varita mágica y ¡zas!
todos otra vez viviendo en 1973. Y aquí no ha pasado nada. Fenómeno.

Si es importante recuperar lo perdido, convendremos en que las regresiones son nefastas en tanto ellas socorren permanentemente al capitalismo en su política de frenar el avance mental de los pueblos.

A este paso, pronto nos reecontraremos con Mario Clavell, Humphrey Bogart, Marilyn Monroe y hasta el mismísimo Matusalén.

Dentro de un tiempo tal vez ni siquiera se diga que el Canto Popular es el malón que viene detrás.

Se dirá lisa y llanamente que detrás de Gardel....nada.

Y que la dictadura fue en realidad una dictablanda.

Los desaparecidos pueden quedarse tranquilos. Pronto los catalogarán como malón imaginario.

Recuerdo vivamente a don Julio María Sanguinetti: "...la Historia es para los historiadores..."

Bueno. Con historiadores así estamos arreglados.

En el Uruguay existen muchos "periodistas" que además de no poseer la más mínima calificación para desarrollar los temas abordados, influyen sobre la opinión pública desde importantes medios de difusión. Esto ocurre, por ejemplo, con enorme frecuencia en el rubro de la música popular.

Montevideo, dic.1985

Capítulo V - Una especie de balance final
INFORME PUBLICADO EN
* Revista "La del Taller" Nº 5/6 Montevideo, mayo de l986.

Llamamos Canto Popular a todo lo que fue canción de resistencia durante la época de la dictadura (1973-1984). No debe confundirse con la canción que trabajó en el exilio, integrada por la generación de la "Canción Protesta" (1) (Viglietti, Zitarrosa, Los Olimareños, el Sabalero, Héctor Numa Moraes, Aníbal Sampayo, etc.).
Además de las diferencias propiamente generacionales, el Canto popular presenta sensibles diferencias de lenguaje respecto de la Canción Protesta. No olvidar que el Canto Popular estuvo, desde el momento de su gestación, sujeto criterios de autocensura, trocados luego por los de la censura oficial. En cambio la Canción Protesta mantiene inmutable su lenguaje poético, por no sufrir ninguna de esas dos situaciones. Esta precisión me parece necesaria para evitar confusiones en torno a los conceptos que siguen.
Por mucho tiempo, el Canto Popular tuvo una incidencia fundamentalmente anímica en sectores progresistas de la población. Fue un destacado elemento dentro de la resistencia visible y persiguió de una manera quizá intuitiva pero honesta la defensa de las señas de identidad que marcaron a la izquierda uruguaya en los años anteriores a 1973. En determinado momento logró incluso competir con éxito frente a la invasión de música extranjera, lo cual -a mi juicio- constituye un mérito a nivel continental.

Tuvo su auge en el período 1977-81, que además fue el más imaginativo (2), a partir de lo cual empieza su fase de declinación. Por entonces el Canto Popular empezaba a sentir los efectos de la acción del sistema. Su asimilación a la rutina, la consiguiente pérdida de su condición subversiva, el abuso de los ocasionales empresarios, los intereses creados de la industria discográfica...

Fue bueno cuando constituyó un auténtico desafío al régimen. Dejó de servir cuando se transformó en catarsis, en consumo cotidiano y en negocio de oportunistas que nada tienen que ver con interés cultural alguno. La apertura política de principios de l984 hizo bajar abruptamente la demanda de Canto Popular, en la medida que la población iba logrando reabrir otros canales de expresión (recomposición gremial, reuniones sindicales, actos políticos, etc.) .

No obstante la apabullante cantidad de cantores y discos de Canto Popular aparecidos en los últimos cinco años de dictadura, aquél apenas si logró trascender fronteras (3). En el mundo, la canción popular uruguaya es conocida sólo a través de la generación "protesta", con Viglietti a la cabeza y Zitarrosa y Los Olimareños, aunque estos últimos, con incidencia fundamentalmente en las poblaciones hispanoparlantes.

En lo interno, su clara manifestación de izquierda, hizo que el Canto popular fuera quedando, luego de la dictadura, cada vez más restringido a la órbita sindical y partidaria, con un público crecientemente desmotivado por las razones que expongo más arriba. Su último destello importante fue el acoplamiento a la campaña electoral del Frente Amplio, donde quedó clarísimo que los partidos tradicionales no tienen el apoyo de los artistas que resistieron a la dictadura, salvo en los casos de los Sres. Santiago Chalar (Partido Colorado) y Carlos Mª Fossatti (Partido Blanco).

En lo estrictamente referido al rigor artístico-evolutivo (4), se trató de una manifestación mayoritariamente mediocre, salvo por la labor de unos pocos que se arriesgaron a trabajar sobre la base de resultados no conocidos de antemano, procurando nueva soluciones expresivas a menudo emanadas de la realidad tecnológica circundante, exhibiendo intencionalidad revolucionaria y ética en la creación, resultando, por lo mismo, finalmente marginados -¿traicionados?- por una difusión cada vez más cómplice de un sistema de consumo que choca frontalmente contra cualquier cuestionamiento de lo establecido y que ha explotado con habilidad dos sentimientos habituales en la pequeña burguesía (5): nostalgia y frustración.

Nostalgia, en este caso, por aprehender y reestrenar un pasado " de banderas al viento". Frustración por no poder alcanzar un horizonte más justiciero y cercano a la utopía.

A la nostalgia contribuyeron de manera decisiva - e involuntaria, supongo - los cantores que retornaban del exilio, haciendo práticamente lo mismo que doce años atrás. No obstante su tremendo peso, sólo ayudaron al clima general de regresión, tan cara a un régimen que buscó por todos los medios frenar el avance del pueblo en cualquier aspecto. Por su parte, las frustraciones colectivas, canalizadas a través del carácter crecientemente catártico de los recitales gigantes, verdaderas válvulas de escape, supusieron el gran mazazo al trabajo de sedimentación sensible, paciente y dificultosamente hecho en un principio.

Ambos factores fueron inteligentemente estimulados y capitalizados por la gran industria discográfica que hizo su agosto en el momento de mayor ebullición. Hoy se retira del negocio, a ojos vista. Ahora que, muerto el perro, se acabó la rabia.

Sin duda, una buena lección del poder del sistema y de su capacidad para revertirlo todo a su favor. Obviamente, la música popular y la canción, siguen y seguirán existiendo. Y tienen, como siempre dos caminos: luchar contra la estupidez, la frivolidad y la regresión propias del sistema capitalista y clases dominantes, o ser sus cómplices. Buenos días, gracias.

(1) El término "Canción Protesta" es anotado aquí sólo a los efectos de una identificación rápida de una generación de cantautores. Daniel Viglietti informa que los propios involucrados, antes de la dictadura cambiaron este término, dándose a sí mismos el nombre de "Canción Popular", aunque no fue ése el apelativo que más trascendiera. Además, hoy, ese término parecería más apropiado para englobar a la totalidad de la canción uruguaya generada entre 1960 y 2000.

(2) En mi concepto, la etapa transcurrida entre 1977 y 1981 fue probablemente la más creativa de toda la historia de la canción popular uruguaya por el desarrollo alcanzado

en el planteo de los espectáculos en las salas teatrales y por las nuevas propuestas estéticas que generaron algunos de sus artistas. Nada de esto pudo ser superado hasta hoy (2000) sino tal vez por los propios protagonistas, de manera aislada, en los años posteriores a la dictadura.

(3) Desde 1980 , con las primeras apariciones de "Los que Iban cantando" en Buenos Aires se inauguró lo que sería el flujo más significativo de distintos cantautores uruguayos hacia la Argentina, constituyendo ésa , la más seria incursión del "Canto Popular " fuera de fronteras, durante la dictadura.

(4) No se evalúan aquí los niveles de profesionalismo o de efectividad, sino la experimentación y el desarrollo de nuevas ideas.

(5) Gran consumidor del fenómeno.

Capítulo IV - El imperio contraataca
INFORME PUBLICADO EN
* Diario "La Hora" en Montevideo, enero 4 de 1986.

Montevideo volvía a ser el de antes.
Estallaba el verano.
Boing.
Torturados y torturadores caminaban por las mismas calles,ocupaban las mismas butacas de los mismos cines, se bañaban en las mismas playas, bebían en los mismos vasos de los mismos bares...

Era el cambio en paz.
El mapa aún no se había cambiado como quería el cantor. Ni por asomo.
Sin embargo quién se hubiera atrevido a decir que todo seguía igual.

Yo estaba en una plaza de Pocitos mirando un festival de música beat, rock n´roll y punk rock.
Gratuito. Y uruguayo. Ahijuna. Canejo.
Observaba lo bien que lo estaban haciendo los protagonistas.
Soltura de cuerpo, desinhibición, desenfado, desprejuicio, canción visceral. La ropa. El corte de pelo. Todo igualito.
Igualito o al menos muy parecido a lo que veníamos observando en los últimos dos años en los video-clips estadounidenses.
Y en los ingleses. (Que son más finos, siempre).

La misma forma de remangarse la camisa, la misma caravanita colgando del lóbulo de la oreja izquierda, los mismo acordes.

-"Pero ¿cuánto tiempo habrán estado estudiando a David Bowie, a Spandau Ballet, a The Police, etc. para lograr una imitación que parezca tan auténtica?"- preguntábame yo.

¿Cuántas horas o semanas encima del tocadisco calcando nota por nota, armonía por armonía, fraseo por fraseo, para parecer tan genuinos, tan creíbles?
Eso tiene mucho mérito, chico. Aunque más no sea por el tiempo invertido en ello.

Ahora sólo se trata de recuperar la inversión y convertirla en ganancia. Y allí estaban ellos para eso.
Eran los nuevos rockeros uruguayos. Y su joven empresario discográfico detrás.

Y Montevideo volvía a ser el de antes.
Al fin ocurría.
Sólo que ahora no se cantaba en inglés como antes. Como en mis tiempos.
Ahora únicamente se tocaba en inglés.

Sí, querido lector, sí. Porque no solamente hay idiomas para cantar. También los hay para componer música. Y hasta para ejecutarla.
Qué asunto raro ése, ¿no?. ¿Y si la música, la soltura de cuerpo, el desprejuicio, el desenfado, la desinhibición, la actitud visceral, el corte de pelo, el remangue de camisa, la caravanita y las secuencias armónicas eran la misma cosa que en los video-clips estadounidenses, ¿porqué entonces no cantaban en inglés?
A fin de cuentas los chicos de Pocitos entienden bastante bien el inglés. Los de Malvín , Punta Gorda y Carrasco también. Y los de Punta del Este ni te cuento.
Entonces, ¿POR QUÉ NO CANTABAN EN INGLÉS?

No lo hacían, querido lector, porque en realidad ya nada es lo mismo.
Porque si a estas alturas cantaran en inglés, la desfachatez sería demasiado grande.
Ni sus propios seguidores se lo perdonarían.

Pero...refresquemos la memoria. Veinte años atrás (que para el caso es como decir "hace media hora"), en Montevideo se cantaba en inglés.
En todos los bailongos juveniles desde el club Colón hasta el Parque Hotel, pasando por Discodromo Show, los conjuntos musicales cantaban en inglés.

Y no era el cambio en paz. Era la explosión de la beatlemanía. Recordemos, sin ir más lejos, los recitales de los Shaker´s, verdadero premio consuelo para las juventudes rioplatenses que no tenían la posibilidad de ver de cerca a los auténticos Beatles.
También había imitadores del estilo compositivo de los Rolling Stones. Y en general para todos los gustos. Y todos, toditos cantaban en inglés. Y un servidor también. Y sino, pregúntele a Dino, que también cantaba en inglés, porque dentro de ese género, el idioma español era rechazado por ordinario, en una especie de actitud colectiva de rubor colonial.
Así estaban las cosas, querido lector, en 1964 y sucesivos, en el terreno de la musica popular en este país.

Como quien dice, hace media hora.

Hasta que hicieron aparición los músicos de la generación del Kinto (Mateo, Urbano, Rada y su gente). Ellos, con su candombe beat , generalizaron el uso del idioma castellano en el canto, al encontrar esa hibridación musical.

Pero quienes de verdad afianzaron la criollez en el cantar, en el decir, en el componer y el tocar , fueron, primero los músicos de la generación protesta, (años ´70) y luego la generación del "Canto Popular", es decir, la canción de la resistencia. Un oscuro ejército de guitarreros y cantores pésimamente pertrechados, fogueándose sobre la marcha asediados y obstaculizados por un régimen y un sistema infinitamente más poderosos,

blandiendo dignidad como única y modesta espada, fue recorriendo barrios y poblaciones, encendiendo luces en gargantas y corazones en tiempos de desolación. Sin televisión. Sin video-clips , sin ye-ye. Sin relucientes instrumentos y casi sin micrófonos.

E incluso sin organización.

Una simple cuestión de responsabilidad.

Y sin embargo, eso, sólo eso, bastó para levantar un muro de contención contra la imposición trasnacional de música anglo-norteamericana. Durante casi ocho años.

Con todos sus defectos, el Canto Popular fue un verdadero freno para el colonialismo cultural. Un freno molesto y un ejemplo peligroso para los intereses del imperialismo. Casi ningún país hipanoamericano registra lo que ocurrió en Uruguay con la canción popular en tiempos de dictadura.. Aunque muchos lo olviden y otros quieran echar tierra sobre el asunto.

Desde entonces ya nada pudo ser como antes.

Hoy habría que tener mucha cara para cantar en inglés después de toda el agua que corrió bajo los puentes.
Obviamente me refiero a los uruguayos que interpretan composiciones propias. Por eso, querido lector, por esa peculiar evolución que han tenido las cosas en estos últimos quince años, es que días atrás, en la Plaza de Villa Biarritz, Flavia Ripa, Fernando Cabrera, Los Estómagos y Zero, se presentaron en público con sus respectivas formaciones de rock y cantaron en español aunque en realidad hayan tocado en inglés. Porque parece ser que el tocar pasa más desapercibido que el cantar. Por ahora.

Un año atrás, en un folletito editado en las colonias europeas de nuestros exiliados, yo mismo escribía, refiriéndome a la problemática que debería enfrentar la canción popular uruguaya en tiempos de democracia liberal:

"La reciente entrada (o re-entrada) en escena del rock nacional impulsado por figuras prestigiosas y caracterizadas (del área del Canto Popular), aparece como otro factor peligroso, ya que, de generalizarse el fenómeno, se correrá el riesgo de que las empresas comerciales se las ingenien, como siempre, para vaciarlo de contenido, perpetuando sólo la superficialidad de esa manifestación : ruido y decibeles.

Querido lector: no tengo la más mínima intención de "jugarla de profeta". Pero la cosa me huele muy mal. ¿A usted?

Vivimos tiempos de enorme confusión.
Y a río revuelto...
El sistema no se queda quieto ni por un instante y aprovecha cada milímetro que se le facilita.
El Uruguay continúa siendo en casi todos los planos un lugar en situación de dependencia colonial.

El Canto Popular fue un fenómeno muy fuerte y con escaso parangón a nivel continental.
Ahora el Imperio contraataca.
"Joe" no está acabado ni mucho menos.

Montevideo, dic.,1986.

Capítulo VI - Reflexiones Surtidas
INFORME PUBLICADO EN
* Semanario "Brecha" Montevideo, noviembre 21, 1986 .

Existe la preocupación ,en sectores de la izquierda, por ganar para sí a los nuevos músicos de la actual generación rockera. Afiliarlos, entregarles el carné lo más pronto posible, ver, en fin si podemos ganar algún votito más. Los jóvenes rockeros son personas de bien -cosa que a priori nadie duda-, que luchan como mejor pueden y saben contra el autoritarismo y el sistema perro, mediante su expresión artística y sus aguerridas gargantas denunciadoras. Son pues, plenamente integrables a la izquierda, a la que seguramente rendirán la utilidad de atraer gente joven, nueva, contenta y descontenta que emprenderá así un camino que nunca abandonará: el de la victoria del pueblo. Por fin se ha hecho la luz: no hay contradicción entre rock nacional y cantopopu. Aleluya.

Sin embargo, la problemática de las resultancias de la depredación e invasión cultural - sobre la que algo se ha debatido últimamente - parecería recaer, no tanto en los músicos, cuanto en el público.

Al respecto cabría recordar que el músico popular, por la dinámica propia de su vida casi siempre sujeta a los vaivenes del mercado, hoy está en el rock, mañana (tal vez un poco más viejo y con familia a cuestas) tocando todas las noches en Portofino para pucherear , pasado mañana en el Carnaval o en la orquesta de Frade y traspasado, tirando la manga en el Mercado del Puerto. Los músicos que - décadas mediante - se mantienen en una misma propuesta, son los menos.

El problema, entonces, parecería pasar por ese joven habitante de Sayago, Malvín, Cerro, Palermo, Pocitos, Carrasco, La Teja, que sin mediar más situación de causalidad que la de apretar un botón, comienza a incorporar formas de conducta, modales, modismos, conflictos - sí, conflictos - propios de un individuo habitante de la sociedad industrial - o "posindustrial" como se le llama ahora - con la que poco y nada tiene que ver, desde un ángulo vivencial auténticamente latinoamericano.

Se hace necesario determinar a qué o a quién le sirve más que esto ocurra. Por desgracia se discute sobre un tema en el que casi nunca hay pruebas tangibles, y cuando las hay ya es demasiado tarde para volver atrás. Por lo demás, las discusiones parecen todas destinadas a pasar por un mismo punto: la acción de los medios masivos de comunicación.

¿Qué pasaría - soñar no cuesta nada - si en lugar (o además) de las 20 o 25 horas mensuales de televisión dedicadas a "Música Música" y "Video Clips", se destinara igual número de horas a programas conformados con Viglietti, Lazaroff, Maslíah, Trochón, Olivera y similares? (Sabemos - y el sistema también lo sabe - que los medios

masivos operan maravillas en el gusto del público). ¿Hasta dónde sería sostenible la tesis de que no hay propuesta para adolescentes en la canción popular no rockera?

En todo caso es conveniente parar la máquina y serenamente formular o reformular (y contestarse) algunas preguntas básicas: ¿de qué sirve defender la identidad cultural? o ¿qué utilidad podría tener la defensa de una incipiente identidad local? ¿a qué nos acercaría y de qué nos alejaría?

El lector está invitado a contestarse estas preguntas. Un vez configuradas las respuestas, agítense, mézclense y óbrese en consecuencia.

Capítulo VII - Transición y Destrucción
INFORME PUBLICADO EN
*Revista "Graffitti" Montevideo, mayo , 1990.

Modernización musical en la republiqueta ganadera: ¿derecha e izquierda matan la canción?

El 1º de marzo de 1985 asumió un gobierno nítidamente implantado por los militares, que buscaban retirarse dejando todo atado y bien atado. Tal gobierno tuvo como función preeminente realizar por las buenas lo que los militares no supieron o no llegaron a ejecutar por las malas. La administración Sanguinetti se caracterizó por chantajear a la población desde el primer al último día, deslizando de continuo la idea de que obraba como un muro de contención entre uniformados y pueblo gracias a quien sabe qué protocolos secretísimos que no podían ser alterados, porque de lo contrario ocurrirían cosas inconfesables.

El pueblo, sin comprender que la retirada de los militares podía obedecer a necesidades de geopolítica estadounidense y/o de expansión de las transnacionales, aceptó mayoritariamente el chantaje renunciando no sólo a elecciones libres, sino al ejercicio de la justicia sobre crímenes de lesa humanidad.

En este ambiente se produjo la liquidación del movimiento de la canción popular, surgido durante la dictadura.

Pero recapitulemos más en detalle. El Partido Colorado, con el genuino sabor de la restauración, asumió anunciando alegremente un pronto retorno a la "Suiza de América". Recuerdo haber oído tales palabras en boca de alguno de sus dirigentes-empresarios. Pero la restauración suele ser operación imposible, como imposible es la plena recuperación del pasado. De modo que el Partido Colorado se manejó sólo con apariencias, y sólo por apariencias estuvo constituído el espinazo de su política. También en la acción cultural.

Sobre los fines de los años 1970 y hasta promediar los ´80, existió aquí un vigoroso movimiento de la canción, de sello marcadamente nacional y autónomo, que vino a sustituir a la anterior generación, la de los cantores de "protesta" que hubieron de tomar el camino del exilio en los albores de la dictadura. El Partido Colorado, sabedor de que las señas de identidad de la canción popular no respondían a sus intereses de clase, planteó luego sus propias opciones de música popular que, según veremos, no diferían demasiado de sus planes generales de gobierno. Es que las "democracias concertadas"

suelen ser paquetes que se venden y se compran íntegros y abarcan lo político, lo social, lo económico y lo cultural.

Lo primero que se apreció fue la eliminación casi total en los medios de difusión, de los cantantes que supusieran fuente de cuestionamiento o irritación para el sistema, dejando pasar sólo lo inocuo, lo no problematizante, la "fácil-escucha". La dictadura se vengaba a través del sistema. A pasos rápidos entrábamos en el país de la complacencia, al tiempo que se restauraba la difusión de viejas voces contestatarias, cuyo discurso se hallaba también envejecido por el tiempo y la distancia. Puedo garantizar que en 1985 a nadie preocupaba que por radio o televisión se difundiera a Los Olimareños cantando "Milonga de fusilado". En cambio, ingresar a un canal de televisión, encarando críticamente temas políticos, sociales o religiosos de estricta actualidad, presuponía la censura y el "destierro" del cantor. En todo el período de transición, y aún hoy (1990), los cantantes populares surgidos durante la dictadura, hemos estado sujetos a distintas formas de censura, presiones e inducción a la autocensura (1). Eso, los que hemos tenido la extraña suerte de trabajar en algún medio de gran difusión, estatal o privada.

Prosigamos. Acto seguido se observó en Montevideo, la puesta en marcha de los "circuitos culturales" de la Intendencia Municipal , con participación - restringida - de cantores populares. En la mayoría de los casos, los cantores que llegaban a barrios remotos no tenían publico, porque (¡oh! casualidad) la propaganda no se había hecho. O, en el mejor de los casos, el público (siempre de zonas marginales) no estaba preparado para el espectáculo que se le brindaba, concurriendo con violencia, agresividad y entrada libre. Fueron numerosos los izquierdistas que cedieron su buen nombre a la organización de este fracaso - quizá premeditado - a cambio de una salario. Tiempo después se les veía hacer mutis "a la francesa" por la puerta trasera de la Intendencia. Pero por lo menos ésta podía decir que estaba intentando hacer "algo", exhibiendo además un importante muestrario de nombres prestigiosos de artistas de izquierda. Coartada perfecta para una política de apariencias.

Casi lo mismo ocurrió con actividades de música popular del Ministerio de Educación y Cultura en el interior del país. Los cantores llegaban y (¡oh ! casualidad) tampoco tenían público porque (¡oh ! casualidad), tampoco había existido propaganda. Lógicamente igual tocaban y cobraban. Puede adjudicarse en este período al MEC el mérito de haber financiado los ensayos musicales más caros de toda la historia, con comida, traslados y hotel incluídos. Política de apariencias.

Pero hubo algo que sí funcionó, y ¡cómo!: la estructura de la Intendencia Municipal al servicio del lanzamiento del Rock de los ´80 como panacea para las necesidades estéticas de la juventud uruguaya. Allí se terminaron las tonterías. No se trabajó ya en barrios marginales donde nadie se enteraba de nada, sino en zonas estratégicas: Teatro de Verano, Rural del Prado, plazas y parques de Pocitos, estadios...Inmediatamente se sumó (¡oh! casualidad) el diario El Día, órgano oficial del Partido Colorado, disponiendo de un centimetraje, un entusiasmo y un nivel editorial nunca visto para otras manifestaciones musicales. Y la emisoras de FM, graciosamente adjudicadas por la dictadura. Y (¡oh ! casualidad) las trasnacionales de la gaseosa. Tampoco es casualidad que el Partido Colorado haya invitado grupos de rock a sus actos políticos.

Básicamente se trató de un movimiento trasnochado, caracterizado por una rebeldía ordenada, previsible y formalita, de aspecto en un todo similar al rock madrileño de

principios de década (que tampoco era original), pasado por Buenos Aires, pero con mucha menos calidad. Y menos autenticidad, por tratarse de una copia en tercera o cuarta generación.

Introdujo al menos dos elementos inéditos en los grandes festivales de música popular: la violencia y la circulación de droga blanda. Para cuando se terminó el negocio discográfico, el daño ya estaba hecho. El fenómeno duró apenas tres años, pero bastó para alejar a las nuevas generaciones de los que aún quedaba funcionando del movimiento de la canción popular. El desarrollo masivo de ésta se detuvo totalmente y tocó fondo. Los salvajes sudamericanos siempre han comprado espejitos y cuentas de colores: la historia no tenía porqué ser diferente.

Quienes advertimos y comentamos tempranamente la maniobra, fuimos tratados como fascistas intolerantes. En cambio sus promotores asumieron carisma de buenos demócratas, tolerantes y modernos. Aditamentos sin duda ideales para una buena política de apariencias. Y la derecha ni siquiera tuvo que abrir la boca para defender su producto. Fue precisamente la izquierda desde donde se alzaron voces airadas en defensa de la musiquita transnacional. Recuerdo la vergonzosa campaña lanzada desde el desaparecido Semanario Aquí, órgano oficial del Partido Demócrata Cristiano, grupo político en vías de extinción (2).

Pocas dudas quedan hoy de que el "Rock nacional 85-88" configuró la propuesta musical de la administración colorada, administración claramente afiliada al proyecto transnacional.

Y los izquierdistas que afirmaron que el Partido Colorado carecía de proyecto cultural, cometieron un grave error, a la postre lesivo para nuestras necesidades de identidad nacional.

Así que no sólo la derecha tiene responsabilidad en la destrucción del movimiento de la canción popular. En los repartos de culpas, tantas suele tener quien agrede, como quien consiente la agresión. Los partidos de masas, en su afán inescrupuloso por captar más y más gente, confundieron por enésima vez dos conceptos opuestos: cultura de masas y arte popular. Así, no vacilaron en abrir las compuertas a la complacencia, proscribiendo a su vez a artistas a los que ellos consideraban "difíciles" para los obreros. ¿Cuánto tiempo estuvo Leo Maslíah proscripto por CX30?

Tales actitudes contribuyeron a la atrofia de los oídos del público, al que, no obstante le fueron creciendo orejotas tan grandes como las de los burros.

El público, por su parte, fue asumiendo un rol cada vez más pasivo, resignándose cómodamente a mover el dial de su receptor FM o TV, quedando a merced de los programadores; aceptando su criterio como palabra santa.

El público no sale a la calle a buscar a sus cantores. Sólo mueve el dial.

Los cantores que sobreviven han quedado confinados en el "ghetto" del circuito bolichero y las pocas salas céntricas, que a costos leoninos todavía se ceden. El gran público continúa sin merecer artistas únicos como Jorge Lazaroff. En cambio se muestra

ampliamente merecedor de Batman, La Lambada, Carlos Mata y demás sensaciones del momento, que nunca pasarán de ser sensaciones momentáneas.

El conjunto de hechos y situaciones referidas bien podría agruparse abajo una sola palabra: DECADENCIA. Personalmente me inclino por el término DESTRUCCIÓN PREMEDITADA.

Hoy hay quienes quieren ver en la Intendencia Frentista un factor de relanzamiento de la canción popular.

Por mi parte, me sentiría plenamente satisfecho y agradecidísimo, si la Intendencia colocara papeleras, a razón de unas 12 por manzana en la planta urbana, 8 en la suburbana y una 4 por manzana en las zonas rurales, porque tengo los bolsillos llenos de pelotitas de papel, cáscaras de banana y botellas vacías que no sé dónde verter.